REISADO NO INTERIOR CEARENSE

FLORIVAL SERAINE

NOME — A denominação que ouvimos aplicada geralmente a êste folguedo popular, no próprio local da sua realização, foi a de **Reisado. Entretanto**, aludindo ao mesmo, encontramos alí algumas pessoas que o chamaram de **Rêses (Reis)**.

LOCAL DA APRESENTAÇÃO — Fazenda "Extremas", do município de Acaraú, na ribeira (1) do Aracatí-mirim, distante 192 quilômetros da capital do Estado e 48 quilômetros da séde do município. Aliás, êste foi o lugar onde o assistimos, mas é êle apresentado em outros pontos do município de Acaraú, (e, certamente, dos municípios vizinhos), não só em zonas rurais, como litorâneas.

Tanto em fazendas e lugarejos rústicos, como em povoados maiores, vilas e na própria cidade, onde, no entanto, já vai sendo desterrado para os arrabaldes.

ÉPOCA — Costuma efetuar-se pela primeira vez, anualmente, à noite de 1 de janeiro.

A noite principal é considerada a de vésperas de Reis (6 de Janeiro), mas o folguedo se repete freqüêntemente até as proximidades da Quaresma, isto é, alcança, não raro, o Carnaval.

PARTICIPANTES, CONDIÇÃO SOCIAL E PERSONALIDADE — Os organizadores do Reisado que focalizamos são membros da família Albuquerque, conhecida pelo seu apelido Doce, residentes no lugar Serrote, seis quilômetros, aproximadamente, de distância da fazenda aludida. Há muito que o exibem, havendo aprendido a representá-lo com um avô que morara em localidade praieira do mesmo município (Itarema) e que tinha por hábito realizá-lo anualmente.

Tanto os organizadores, como algum outro figurante nesse auto, que não pertença à família Doce, são indivíduos de condição social humilde, trabalhadores rurais, pequenos lavradores, sujeitos às vicissitudes climáticas da região. As terras para a sua lavoura são obtidas dos proprietários ou fazendeiros residentes nas vizinhanças, verdadeiros latifundiários, que costumam estabelecer com êles a seguinte transação: **cempassos quadrados** (2) de terra para cultivo em troca de um alqueire de milho da safra anual, isto é, de milho maduro, debulhado, procedente da colheita daquele ano. Outros quaisquer vegetais produzidos no quadro conce-

dido são de posse integral do caboclo que lavra as terras, o qual recorre comumente, nos trabalhos mais árduos, ao sistema de **adjunto**. (3)

Em geral mestiços xantodermas, êsses caboclos cearenses são analfabetos, mascam fumo e ingerem, quando podem, aguardente de cana de açúcar. „

Verminóticos, mal nutridos, pois nas épocas da sêca experimentam o martírio da fome, ou da escassez alimentícia, falta-lhes iniciativa e coragem para um trabalho sistemático e mais produtivo, e desconhecem as regras da economia e da previdência em momentos de abundância relativa. „

Acham-se, portanto, subordinados às condições mesológicas e culturais e à falta absoluta de orientação econômica.

Esporàdicamente, poderá tomar parte no folguedo algum serviçal inferior de fazenda (**leiteiro, fábrico**, etc) (4) ou mesmo certo indivíduo sem profissão regular e definida.

Não é êste, todavia, o único grupo que costuma realizar o folguedo na zona onde o assistimos. Há outros, em situações sociais idênticas, isto é, com um baixo padrão de vida, que não se distanciam, na apresentação do auto, quer literária, quer musical ou coreogràficamente, do que focalizamos neste trabalho.

A mentalidade dêsses tipos humanos do nosso **hinterland** se não pode, decerto, ser incluida globalmente na estrutura psíquica primitiva, na órbita "ingênua" de psiquismo, **heterológico** ou **alilógico**, como diz Werner, apresenta, contudo, sinais extensos e abundantes de sobrevivências da mentalidade primitiva, acusa-se mesmo vincada profundamente pelas suas características mágicas e místicas. Entretanto, como já bem acentou Thurnwald, a propósito mesmo dos primitivos "nos limites do que são capazes de dominar, têm êles um pensamento absolutamente lógico e causal". (4-A).

AMBIENTE DA APRESENTAÇÃO — Inicia-se o folguedo — como veremos adiante — no interior, na sala da frente da **casa-grande** de uma fazenda de criação, ou residência outra do município, prèviamente escolhida. Mas a sua parte principal decorre ao ar livre, no terreiro, pequena praça, ou qualquer área, mais ou menos espaçosa, fronteiras àquelas habitações.

ASPECTOS HISTÓRICOS, SOCIAIS E PSICOLÓGICOS — São poucos os dados que possuimos acêrca das orígens dêsse auto popular na região onde o colhemos.

João Brígido, referindo-se aos folguedos do povo cearense, nos meados do século passado, não faz menção ao **Reisado**, nem ao **Bumba meu boi**. (5)

Gustavo Barroso escreve que, quando se entendeu no Nordeste, já haviam desaparecido **Janeiras, Reisados** e **Cheganças**, "grupos de figurantes que andavam a cantar e a bailar, pelas portas das casas, representando vários papeis". Considera êle o auto do Bumba meu boi ou Boi Surubi procedente da época colonial, possivelmente, do século XVIII, baseado em certas alusões, versos e referências contidas no mesmo.

Dá-nos notícia de sua representação em Fortaleza, organizada por João Boca Calada, desde os albores dêste século. (6)

Firmados numa observação de Câmara Cascudo, supomos que o auto talvez surgisse em princípios do século XIX, ou mesmo um pouco antes, pela referência que há no texto poético aos topônimos Piauí "o grande produtor de gadaria logo na primeira vintena do século XIX", e Longá, zona pastoril do mesmo Estado. Pereira da Costa acha também que apareceu depois "da descoberta e colonização das terras do Piauí, e da exportação do gado ali criado, cujo comércio começou entre

fins do século XVII e princípios do imediato", baseado na mesma referência toponímica (7).

O certo é que os mais antigos habitantes do município de Acaraú afirmam-nos a ocorrência do festêjo popular conhecido pelo nome de **Reisado**, semelhante ao que vimos em "Extremas", desde a sua meninice, isto é, ainda nos últimos decênios do século passado.

O Reisado dos Doces veio da zona praieira, de Itarema, antiga Tanque do Meio, topônimo que aparece mais de uma vez em estrofes cantadas no curso da representação. Oo distrito de Itarema pertence Almofada, de onde, se afirma, começo o verdadeiro povoamento da região, na primeira metade do século XVIII.

A pecuária teve grande desenvolvimento ni município de Acaraú, onde as fazendas de criação cêdo surgiram, concorrendo para despravar os sertões e para a expulsão dos silvícolas, que também iam sendo exterminados nas suas lutas constantes com os colonos.

A região propiciava a apresentação do folguedo.

Parecem-nos até certo ponto justificáveis as expressões do autor de "Terra de sol" quando afirma que "o mestiço domiciliado nas fazendas criou o **Bumba-meu-boi**, resumo das expressões morais, intelectuais e vocais das três raças básicas da formação brasileira". (8)

Não ignoramos que o costume de festejar os Reis é de ascendência européia, ligando-se o Reisado à tradição das "Janeiras" e "Reis" lusitanos.

Que há folguedos com o **boi** em certas localidades portuguesas, bastando citar as **Tourinhas** minhotas, os **Touros da Canastra** e as touradas cômicas.

Que do presepe talvez fôssem recolhidas personagens animais, para a elaboração do auto.

Que êste, em seu aspecto fundamental do motivo **do Boi**, talvez venha a ser uma sobrevivência geral do paganismo, como outras sobrevivências. incorporadas ao catolicismo popular da Europa.

Mas, quem, como nós, assistiu em plena zona agro-pastoril, numa fazenda de criação cearense, a exibição do conhecido auto tradicional, sente e percebe os seus valores autênticos como fórma lúdica ou de divertimento de determinados grupos sociais brasileiros.

Não perdeu o auto a sua vitalidade, a animação vital. pois aquêles que o apresentam parecem insensivelmente penetrados do seu íntimo sentido, através das suas expressões plásticas e rítmicas e do seu próprio entrecho.

Os que exibem o conhecido folguedo popular são cabocios que se acostumaram desde crianças com os animais que se acham simbolizados em seus personagens, no cenário agreste daquelas "ribeiras", em que desde os primórdios do século XVIII — como já indicámos — começam a apontar aqui e ali as fazendas de criação. Aquêles animais e demais figuras apresentadas são elementos de um reduzido "mundo", cuja imagem se encontra ligada fortemente às personalidades dêsses nossos sertanejos. O folguedo teria sido aceito, especialmente, pela facilidade com que poude ser adaptado à configuração cultural préexistente na sociedade onde é exibido.

Trazido para a região por indivíduos talvez de outras plagas, devido à escassez de comunicações, ao restrito intercâmbio cultural, durante largos anos, foi conservado em sua fórma geral ou estrutura antiga naquelas zonas mais linginquas da hinterlândia cearense. (Um indivíduo isolado, mesmo, poderá ter sido

o bastante para apresentar o novo traço cultural, para estabelecer o contacto, verificando-se de regra, a "aceitação" por livre e espontânea vontade do grupo receptor).

Evidentemente, o **Reisado** que focalizamos parece-nos de remota procedência, pois não só o próprio nome que conserva chegou a desaparecer do uso popular em outras regiões, ao ponto de Renato de Almeida e Mário de Andrade afirmarem que nunca ouviram a palavra na boca do povo (9). como também pelo critério adotado na sua apresentação, em que "o **Reisado** terminal era sempre o **Bumba meu-Boi**". (10) A sua apresentação difere, sem dúvida, da que se efetúa em Fortaleza: é bem mais simples; o auto não recebeu tantas associações como nessa cidade e em outros lugares, achando-se menos afastado da primeira fórma dramática do bailado, que consistia apenas na apresentação da morte e ressurreição do **Boi**, hoje apenas a conclusão do auto. (11) Encarando o problema da difusão, do ponto de vista antropológico, talvez possamos falar aqui em "sobrevivência marginal". (12)

Esta fórma rural do folguedo com a **louvação** inicial, é conhecida e apresentada em mais algumas zonas do interior cearense-segundo informes que colhemos recentemente, entre outros, do etnógrafo Pompeu Sobrinho. O **Boi do Reis** é realizado em Itapipoca e outras localidades. Na zona sul do Estado, em Juazeiro, em Crato, o Reisado mostra afinidades com o que se festeja em Alagoas, pois em Juazeiro, principalmente, foi grande o afluxo de alagoanos, motivado pelo fanatismo religioso, encarnado na figura do célebre Padre Cícero.

Em Fortaleza, o Boi — designação que atualmente preferem aplicar a essa dansa dramática — ainda é realizado, como nos tempos em que Gustavo Barroso o costumava assistir, à **época da Natividade, e não pelas "fogueiras"**, isto é, no período das festas juninas.

O progenitor de quem escreve êste trabalho refere que, em menino, na cidade piauiense de Amarante, ainda no século passado. assistia anualmente, ao **Boi de Reis** e ao **Boi de São João**, que mostravam certas diferenças na apresentação, sendo o último **acompanhado, em seu trajeto pela cidade**, pelo espoucar de bombas, busca-pés e outros fogos da temporada, que lhes atirava a rapaziada do lugar.

Consoante observa Oneyda Alvarenga — na exibição da dansa dramática aludida, não obstante um sem número de variantes, há um episódio constante e fundamental, que mantém a unidade básica — o da morte e ressurreição do boi.

É, sem dúvida, o **Boi** o personagem central do folguedo. Por isso, muitos vêem nêsse auto popular "a glorificação da figura do boi, sua exaltação, sua apologia". (13)

E, em verdade, não podemos deixar de relacionar êsse folguedo ao ciclo do gado, de tanta relevância na vida social dos nossos sertões, na história do povoamento de imensas áreas do nosso **hinterland**.

Como as festas em geral, o interessante auto tradicional apresenta caráter socializante, reunindo, à noite, no terreiro da fazenda, a gente humilde, os párias daquelas "ribeiras", que vivem, não raro, distantes uns dos outros, isolados, na condição social inferior de "moradores" ou "agregados".

E reunindo a gente mais abastada dos arredores, na casa do fazendeiro, para assistir ao folguedo.

Os contactos sociais processam-se, ampliam-se, dêsse modo.

Demais há oportunidade, nessas ocasiões, para indivíduos de baixa categoria social fazerem valer, diante dos ricos do seu lugar, as suas habilidades artísticas, auferindo, ao mesmo tempo, proventos econômicos com a revelação das mesmas,

além do próprio gôzo estético, obscuro ou confuso talvez, que lhes afagaria intimamente.

Com respeito à exibição do folguedo, verifica-se a sanção social do grupo superior econômicamente, que exerce a dominação tradicional — o fazendeiro e os de seu nível — afrouxando-se mesmo, nessas ocasiões, certas barreiras sociais.

Pobres e abastados, todos sentem prazer em assistir ao espetáculo, que figura certamente na categoria dos **mores** locais, adequados ao seu gênio — como frisa Sumner (14) — e embora não se registe um esfôrço direto da comunidade na organização do folguedo, pois é êle obra principal de alguns indivíduos habituados a realizá-lo, há colaboração material, efetiva, do proprietário, cuja residência foi escolhida para a representação, o qual, de ordinário, só é superior à maioria sob o ponto de vista econômico, participando também largamente da cultura de **folk**, com a sua relativa homogeneidade, já acentuada por sociólogos e etnólogos.

E se dá, incontestàvelmente, participação coletiva nas emoções decorrentes da apresentação da dansa dramática.

Mas, ainda há o que encarar no objetivo de esclarecer a razão por que o folguedo tanto agrada e diverte aos nossos homens rústicos. É que — conforme observa o sociólogo há pouco citado — "a tolice é sempre engraçada, tudo quanto quebra o tabú social é engraçado". Atitudes grotescas, uma violação da conveniência, deformidades corporais, epítetos e apelidos, caricatura, vitupérios, gestos de agressividade, de tudo isso há na exibição do Reisado — e são elementos que provocam certamente o riso e o prazer da multidão. (15)

Essa unânimidade do riso ante um espetáculo cria, sem dúvida, uma simpatia entre os indivíduos que constituem o grupo, a qual, olhada do ângulo **axiológico**, é gerada simplesmente pela "identidade das apreciações, manifestada pelo riso em comum a propósito da mesma base de valores". "Ao expressar juízos de valor comum, o riso dos grupos não sòmente consolida aos próprios grupos, como também serve para a consolidação e a conservação do sistema de valores que representam" — anota **Alfred Stern** (15-A).

Da Amazônia, onde recebe o nome de **Boi-Bumbá**, à Santa Catarina onde é **Boi de mamão** e no Rio Grande do Sul apenas **Boizinho** (16), o **Bumba-meu-Boi** ou **Boi** nordestino, cearense, vem sendo estudado e analisado por musicólogos, folcloristas, etnólogos e psicanalistas.

Sob a sua primitiva apresentação, no **Reisado**, conhecem-se as descrições de Melo de **Morais Filho**, **Manuel Querino**, **Sílvio Romero**, para só citar os mais antigos.

Não procuraremos aqui explicar a sua origem, que já tem sido julgada portuguesa, afro-bantu e até francesa, e por outros como resultado de uma confluência de tradições européias como o totemismo africano do boi e elementos ameríndios.

Permitimo-nos apenas lembrar que Hoyos Sáinz refere uma pantomima taurina chamada **La Barroza**, que se realiza na localidade de Ovejar, da província espanhola de Soria, com um touro de disfarce, sob o qual se ocultam dois homens; Roger Bastide aponta a ororrência de idêntico folguedo ao Bumba-meu-Boi, no México; e outros autores mencionam e descrevem autos e dansas populares, na América Central, em que o boi aparece. (17)

Por último, vejamos outro aspecto que concerne à parte importante da função social e psicológica dos folguedos, já observada pelo ilustre folclorista argentino **Augusto Raul Cortazar**.

Referimo-nos ao atendimento que o folguedo popular, marcado por vibrações da expressão artística, de certo, proporciona àquela necessidade intrínseca do ser humano, a assumir por vezes o caráter de verdadeiras ânsias coletivas, de sentir, ainda que por instantes, a alma vibrar em "sua máxima tensão", liberta das "penosas limitações quotidianas", acontecimento psíquico que - segundo Birket Smith — desperta seu eco no seio dos que o percebem, e que, no rurícola, talvez se ache acentuado, embora recôndito, pelas próprias condições da sua monôtona existência, cujos fatos ordinàriamente se sucedem sem lhes transmitir a plenitude dos fortes relêvos emocionais e de mais funda apetência psicológica. O indivíduo — como Irisa Cortazar — em dados momentos da sua vida como que se acha a anhelar, subconcientemente, por verdadeira metamorfose do seu sêr. O folguedo popular — ainda que não atinja as dimensões efusivas do carnaval citadino — além das suas funções social, recreativa, econômica, etc, preenche, sem dúvida mais essa finalidade psicológica, em que se poderá vislumbrar certa projeção transcendental. (17-A)

As observações que vimos de fazer, certo, variam de grau e matizes quanto às funções do folguedo, em se tratando de atores, a quem sem dúvida afetam ou interessam mais profunda e diretamente, e de espectadores do mesmo, mas a verdade é que, nesses humildes lugares do interior — como já fizemos notar — todos acorrem à sua realização, pondo nela certa vibração do sêr ou íntimo alvorôço.

PERSONAGENS — Os **Mascarados** ou **Papangús** (18), em número de seis:

O **Vaqueiro**, o **Rapaz**, o **Caboclo**, o **Capelão** (19), o **Careta** (20) e a **Velha**.

A **Ema**, o **Caboré**, o **Bode**, a **Burra** e o **Boi**, representando animais.

A **Cabeçuda** e o **Chamêgo**, (21) de aspecto fantasmal, embora não constassem do auto que vimos representado — segundo informação do próprio organizador do folguedo — são figuras que a êle podem ser incorporadas.

Os **Mascarados.** Com exceção do **Vaqueiro** que aparece encourado, isto é, de chapéu-de-couro, guarda-peito, gibão de couro de veado capoeiro, com u'a máscara de couro de raposa à face, e segurando um chicote ou relho de couro cru; da **Velha**, que exibe roupas femininas de chita, chapéu de palhas de carnaúba (22). colocado desajeitadamente à cabeça, uma bolsa à tiracolo, e fuma cachimbo; os **Mascarados** ou **Papangús** surgem de vestes comúns, roupa de riscado, algodãozinho ou brim ordinário, alpercatas rústicas de sola, ou calçados já deformados pelo uso.

Todos, porém. usam máscaras grosseiras, feitas de papelão ou de certas fibras do coqueiro, que se prolongam além da cabeça em forma de topete, no **Caboclo** buscando êsse prolongamento da máscara imitar o aspecto de um cocar de penas.

As Figuras. A Ema consiste num tecido de cipós finos ou de embiras sôbre o qual se cosem palhas de bananeiras. Tem aspecto que faz lembrar o cônico ou de certas choças indígenas. A base vai quasi até o solo durante a representação e o vértice alonga-se alguns centímetros para semelhar o pescoço da ave. À extremidade dêste adapta-se uma cabeça, figurando a de uma ema, de madeira e pano, branca, salvo no lugar dos olhos, que são dois traços avermelhados, e do bico, que é escuro. Mede aproximadamente um metro e meio de altura e possui uma abertura na parte anterior para a entrada do figurante, a qual é encimada por outra de fórma circular, onde êsse indivíduo coloca a cabeça.

O **Caboré** é representado por um indivíduo com vestes comuns de trabalhador rural (trajava êste, como outros comparsas, calça de algodãozinho e blusa de

mescla ordinária, mais escura) trazendo o rosto coberto por u.a máscara de feições aterradoras e acima desta, no alto da cabeça, uma cabeça com vários recortes em V no seu contôrno, sôbre os quais foram coladas, tapando-as inteiramente, tiras de papel de seda colorido (vermelho, azul, amarelo, etc.)

Dentro da cabaça, que parece uma circunferência achatada nos polos, se acha uma lamparina de querozene acêsa, a qual é prêsa pela base entre os lados de um triângulo formado de três pedaços de madeira que se encontram.

Entre a cabeça e a máscara vê-se um suporte circular, feito da mesma substância da máscara, em formato de rodilha. Para a colocação da lamparina no interior da cabeça é ela aberta circularmente na parte superior.

A Burra é representada por uma canastra ou larga cesta de cipós ou vergas, da qual foi retirado o fundo, coberta de pano (algodãozinho), de côr clara, exceto a asa, que sai fóra da vestidura, e à qual se adapta anteriormente uma cabeça de madeira pintada (da carnaúbeira), imitando a de um cavalinho ou burrinha.

Um indivíduo mascarado e com chapéu de palhas de carnaúba à cabeça segura as rédeas da bizarra alimária, na atitude de quem a estivesse a montar.

Acha-se de pé, por dentro da canastra, com quasi toda a metade inferior do corpo encoberta pela vestidura que, posteriormente, se salienta no lugar apropriado, com a configuração exagerada da base de uma cauda.

O Bode — A armação e a vestimenta são idênticas às da **Burra.**

A colocação e a indumentária do figurante que o manobra não variam também.

A única diferença se encontra na cabeça do animal que é adaptada anteriormente, a qual é uma simulacro da do bode, apresentando chifres como êsse caprino e as orelhas mais salientes do que as da **Burra.**

Pode ser mesmo uma caveira daquêle animal.

A Cabeçuda é representada por um indivíduo, menino ou rapaz, com uma urupema à cabeça, sôbre a qual passa e cai ao longo do corpo um lençol branco, que é apertado em volta da cintura por grosso cordão. Deve corresponder, no aspecto físico, à **Caipora** ou **Caiporinha,** de que falam certos autores.

O Chamêgo. Tanto êste como a **Cabeçuda** são personagens que já vão desaparecendo nas representações do **Reisado.** Mas ainda há grupos locais que os incluem entre os seus comparsas. Traz a cabeça toda envolvida num pano branco com aberturas nos lugares dos olhos e da boca.

As mangas do palitó são vestidas em compridos pedaços de madeira, dando um aspecto grotesco, um ar de espantalho à figura. Cremos ser a mesma que denominam **Fantasma** em outros grupos regionais.

O Boi. A principal personagem do auto é constituida de grande armação de sarrafos ou cipós leves, forrada com esteiras de palhas de carnaúba, e coberta de algodãozinho de côr branca, com uma área quadrada bordada a côres no meio do dorso, a figurar u'a manta com desenhos realistas, de cabeças de bois, pássaros, etc., bordados a linhas de côres. Um pouco atrás vê-se um bordado que simboliza a "marca" do dono.

Anteriormeste, alça-se um tanto a armação no formato de um pescoço, de onde pende, vestida também de pano, a cabeça do animal, cujos chifres, únicas partes da mesma que são naturais, são forrados de papéis-de-seda coloridos e trazem nas pontas, a esvoaçar, tiras dos mesmos papéis.

A vestidura da armação se espraia aos lados, inferiormente, varrendo o sólo.

Em baixo, todo curvado, se acha o indivíduo que movimenta o **Boi**, a olhar o exterior por uma abertura colocada sob a cabeça do animal.

O **Boi** traz comumente uma cauda com a sua maçaroca, situada no lugar apropriado.

DESCRIÇÃO DO FOLGUEDO, ATRAVÉS DE SUAS VÁRIAS CENAS. TEXTO LITERÁRIO.

Compõe-se êsse folguedo popular de três partes: a primeira referente à chegada do grupo de **Mascarados** e à "louvação"; a 2ª, à abrição da porta, com as dansas que são efetuadas em seguida na sala da habitação rural; e a terceira exibida ao ar livre, no terreiro, que consiste numa série de pequenos quadros independentes, caracterizados pelo aparecimento sucessivo de vários personagens e concluindo com a morte e ressurreição do **Boi** — como bem esclarece Oneyda Alvarenga (23).

Passemos à descrição do folguedo que assistimos no ano de 1953.

As janelas e porta principal da casa prèviamente escolhida se acham fechadas, quando de 8 para as 9 horas da noite, batem à porta os **Mascarados**, fazendo grande alarido. (24) As **Figuras** se acham nalguma casa vizinha, ou apenas guardando certa distância, no terreiro.

Cantam os Papangús, exclamando: (25)

Ô de casa, gente nobre,
Ô de fora. nobre gente,
São chegados os Santos Reis
Das bandas do Oriente.

Santos Reis dêem licença
Que nós queremos cantar
Assim como nós podemos
Deus do Céu nos ajudar.

Esta casa está bem feita
Por dentro e por fora não,
Por dentro cravos e risas,
Por fóra manjericão.

Esta casa está bem feita,
Só lhe falta a cumieira,
E o senhor dono da casa
Com a sua companheira.

O sol entra pela porta ,
E a lua pelo oitão,
Meu senhor dono da sasa
Venha fazer sua obrigação.

Se essa casa fôsse minha
Eu mandava ladrilhar,
Com pedrinhas de diamante
Para meu bem passear.

Meu senhor dono da casa
Está deitado em sua rede,
Tenha dó de quem está fóra
Encostado nas paredes.

Entre copos e garrafas
Lá por fora vejo tinir.
Meu senhor dono da casa
A porta mandai abrir.

O dono da casa abre a porta, os mascarados dão bôa-noite e pedem licença para "brincar".

Invadem a sala, trazendo com êles um pequeno conjunto instrumental formado de um tocador de cada um dos seguintes instrumentos: **harmônica, bombo,** acompanhado de **pratos, cavaquinho** e **tamborim** (27). Os músicos colocam-se a um canto da sala e logo começam a tocar animado **baião.**

Enquanto uns mascarados se dispõem aos lados da sala, batendo palmas, em pé ou de cócoras, os outros, dirigidos pelo **Vaqueiro.** que é personagem de destaque no folguedo, dansam um baião bem sapateado. E, assim, vão-se revezando, sempre a sapatear. a requebrar-se na dansa.

A **Velha** com a sua voz de falsete, o **Vaqueiro** a dar pancadinhas com o relho e a soltar breves gritos, os outros **Papangús** com as suas vozes disfarçadas, prendem a atenção dos circunstantes, especialmente os dois primeiros personagens.

Concedida a **licença para "botar" o Boi, saem todos para o** terreiro, que se acha iluminado por algumas fogueiras e pela luz dos candieiros e lamparinas fornecidas pelo proprietário da fazenda.

Surge em primeiro lugar a **Ema.** É cantada então a "moda" do animal recém-aparecido, atuando como solista o **Vaqueiro** e compondo o côro os restantes **mascarados.** O acompanhamento é feito pelos instrumentistas já citados.

VAQUEIRO

Olhe o passo da ema
Peneiro ê!
Mas ela salta, ela grita,
Peneiro ê!

CÔRO

Pirulí-pirulí
Pirulí-uê!
Pirulí-pirulá
Pirulí-uá!

Olhe o passo da ema
Do sertão,
Todo pássaro vôa
Só a ema não!
CÔRO

Pirulí, pirulí,
Pirulí-lurão!

VAQUEIRO

Mas vôa, passározinho,
Si quer já voar,
As azinhas pelo chão
E os pèzinhos pelo ar.

CÔRO

Pirulí, pirulí,
Pirulí-lurá!

VAQUEIRO

Encontrei Dona Justina,
No caminho da ribeira

Perguntei quem levava,
Mucurana nas cadeiras.

CÔRO

Mucurão, mucurão,
Escapaste da unha do gato,
Mais não escapaste
Da do gavião!

Enquanto dansam volteando, ou percorrendo em todos os sentidos a área que foi isolada para o folguedo, em companhia da **Ema**, que saracoteia, dá uns pinotes, procura aplicar bicadas nos circunstantes, vão os **Papangús** atirando lenços dobrados ou "embolados" aos presentes — as **sortes** — os quais sempre o devolvem contendo dinheiro. Às vezes, param um instante a-fim-de receber as dádivas.

Retira-se a **Ema**. No intervalo dansam e sapateiam os mascarados ao som do **baião**, que toca o pequeno mas vivo conjunto instrumental.

Depois de alguns minutos surge o **Caboré**.

Inicia o canto o **Vaqueiro**.

Caboré que vida é a tua,
Bebendo cachaça,
Caindo na rua?

Segue-se o côro:

Chô caboré, chô gavião,
Chô pássaro preto, chô corujão!

VAQUEIRO:

Caboré do lado de lá,
Tu botas a canôa
Que eu quero passar.

CÔRO:

Chô caboré!
Chô gavião!
Chô pássaro preto!
Chô corujão!

VAQUEIRO:

Caboré do lado de lá,
É moça bonita
Que vem namorar!

CÔRO:

Chô caboré, chô gavião!
Chô pássaro preto, chô corujão!

VAQUEIRO:

Caboré do ôco do pau,
Tua mãe é coruja
Teu pai, bacurau.

CÔRO:

Chô caboré, etc, etc.

VAQUEIRO:

Caboré tem o papo vermelho,
Tu brincas decente
No Tanque-do-Meio.

CÔRO:
Chô caboré, etc, etc.

VAQUEIRO:

Caboré. cadê tua mulher
Ela fica em casa
Torrando café.
CÔRO:

Chô caboré, etc, etc.

Depois de alguns minutos de dansa, que não é muito ágil nem enérgica, devido ao que conduz o figurante sôbre a cabeça, retira-se o Caboré, e no intervalo que se segue um dos mascarados canta uma toada com o acompanhamento instrumental.

No caso. a voz é do **Caboclo real:**

Vou-me embora, vou-me embora,
Como digo sempre. vou
Para as campinas vêr meu gado,
Para o sertão vêr meu amor.

Vou-me embora, vou-me embora
Para o outro lado de lá
Buscar meus carpinteiros
Para levantar meu tear.
Si eu não fôr na barca nova
Que na velha eu não vou lá

Meu pai se chama João,
Ôlho de Santa Luzia,
Cabelo de São João.
Eu me chamo Zé Firmo
Galho de manjericão.

Bebo leite de cem vacas,
Como mel de cem engenhos,
Eu como cem rapaduras
Na fôrma de dois vintens.

Compro fiado e não pago
E não devo nada a ninguém
Eu não corro atrás de trem,
Não remo contra a maré
Não boto chocalho em côco,
Conversar com gente mouco
É mesmo que namorar
Com quem não quer.
Coronel Zé Filomeno
Obrigado, cidadão,
Eu sou um submarino,
Sou um paquete alemão.
Eu sou um navio velho
Com toda a tripulação,
Tiro dentro de hora e meia
De São Paulo para o Japão.

Dansam todos ainda alguns instantes.

Em seguida irrompe o **Bode.**

Canta o **Vaqueiro:**

O meu bode bonitinho,

CÔRO:

Chiqueira o bode!

VAQUEIRO:

É meu bodinho do sertão

CÔRO:

Chiqueira o bode!

VAQUEIRO:

Meu bode preto lagação (?)

CÔRO:

Chiqueira o bode!

VAQUEIRO:

Dá volta e meia no terreiro

CÔRO:

Chiqueira o bode!

VAQUEIRO:

É meia volta no salão

CÔRO:

Chiqueira o bode!

VAQUEIRO:

Êste bode não é meu

CÔRO:

Chiqueira o bode!

VAQUEIRO:

É bode preto cajueiro

CÔRO:

Chiqueira o bode!

VAQUEIRO:

A cabra come na mata

CÔRO:

Chiqueira o bode!

CÔRO:

O meu bodinho no tabuleiro!

VAQUEIRO:

Êste bodinho é teu

CÔRO:

Chiqueira o bode!

VAQUEIRO:

É meu bodinho **papa-aruá**

CÔRO:

Vadêia bode bonito

VAQUEIRO:

Para o Coronel apreciar

CÔRO:

Chiqueira o bode!

A "moda" do Bode é dansada com entusiasmo pelos figurantes, aos quais anima, vez por outra, o **Vaqueiro** com os seus gritos e toques do relho. O **Bode** salta, dá marradas, investe contra os mascarados, dansa, volteia, e depois de certo tempo retira-se da cena. O intervalo, como das outras vezes, é preenchido por um baião requebrado e sapateado, em que todos tomam parte, e as "sortes" andam nos lenços sempre em busca dos "cobres" dos presentes.

Em seguida aparece no terreiro a **Burra.**

VAQUEIRO:

Minha burra, minha burra,
Eu trouxe de Massapê
A quem quizer comprar eu vendo,
Eu trouxe ela é para vender.

CÔRO:

Olelê, olelê,
Olelê, como há de ser,
Olelê como será,
Olelê parapará,
Pacoti, Guaramiranga,
Fortaleza, Ceará.

VAQUEIRO:

A Zabilinha foi à missa
Foi num cavalo choutão,
O cavalo tropeçou
Zabilinha foi ao chão.
Zabilinha foi ao chão.

CÔRO:

Olelê, Olelê,
Olelê como há de ser,
Olelê como será,
Olelê pararará,
Pacoti, Guaramiranga,
Fortaleza, Ceará.

VAQUEIRO:

Minha burra, minha burra,
Eu digo e torno a dizer
Eu peguei um boi bravo
Que já estava para morrer.

CORO·

Olelê, como será,
Olelê como será,
Olelê pararará.

VAQUEIRO:

Minha gente venha ver
Zabilinha como vem,
Na garupa do marido,
Carregada de terém.

CORO·

Olelê, Olelê,
Olelê, como será,
Pisa de ponta de pé
Ninguém vê o calcanhar.
Olelê, Olelê,
Olelê como há-de ser,
Pisa de ponta de pé
Calcanhar ninguém não vê.

VAQUEIRO:

Bacuráu estava cantando
Enleado num cipó,
Brinca, brinca, saracura,
Cada vez brinca melhor.

CORO·

Olelê como há-de ser,
Olelê pararará,
Pegue no rabo da burra
Vamos mesmo vadiar!

VAQUEIRO:

Minha burra bonitinha,
Minha burrinha do sertão,
Quantas carreiras tu deste,
Quantos boi deixou no chão?

CORO·

Olelê, Olelê,
Olelê, Olelê,
Pacotí, Guaramiranga,
Fortaleza, Ceará.

VAQUEIRO:

Minha burra, minha burra,
Come palha de arroz,
Arrenego desta burra
Que não pode com nós dois.

CORO:

Olelê, Olelê,
Olelê como será,
Pisa de ponta de pé
Ninguém vê o calcanhar.

SOLISTA:

Minha gente venha ver
Como Zabilinha vai,
Na garupa do marido,
Na besta velha do pai.

CÔRO:

Olelê, Olelê,
Olelê como há-de ser,
Pisa de ponta de pé,
Calcanhar ninguém não vê!

Retira-se por fim a Burra.

Segue-se, como das outras vezes, pequeno intervalo, preenchido pelas dansas dos Mascarados, ao som do conjunto instrumental.

Quando se acha incorporado ao folguedo é nessa ocasião que surge o **Chamêgo**, no terreiro.

O **Vaqueiro**, que foi o principal informante para a realização dêste trabalho, cantou, para que copiássemos, os seguintes versos, que são aplicados ao **Chamêgo**:

Meu Chamêgo, meu Chamêgo,
Meu Chamêgo do Pará,
Quem tem um Chamêgo dêste,
Não precisa trabalhar.
Bota dinheiro no Banco
Levanta curral no mar.

Meu Chamêgo, meu Chamêgo,
Meu Chamêgo do sertão,
Quem tem um Chamêgo dêste,
Não vai dizer que não!

Quanto à Cabeçuda, embora não tenha sido incluida na representação, dela nos forneceu descrição o mesmo informante, Sr. Manuel Doce, que nos assegurou ser a presença dessa estranha figura no terreiro, quando ocorre, um tanto breve; nada dizendo ela, nem a seu respeito sendo pronunciados quaisquer versos pelos figurantes. A gente mais nova do lugar desconhece-a, nunca a tendo visto nas exibições do **Reisado**.

Por último surge o **Boi** no terreiro. O Vaqueiro, que soltara antes demorado "aboio", vem tangendo-o para o meio da área, e entoa os seguintes versos:

Meu boi bonito,
Cacho de fuiô,
Tu bota essa "sorte",
Para quem te chamou!

Garrote bonito
Do Tanque-do-Meio
Tu faze o que sabe
Que eu faço o que sei!

Meu boi bonito,
Garrote manhoso,
Tu brinca decente,
Meu boi carinhoso!

Meu boi bonito,
Meu boi araçá,
Tu abaixa a cabeça
Que eu vou te matar!

Meu boi bonito,
Que veio do sertão,
Tu brinca decente
Meu boi "Cosação"!

Vez por outra escutam-se exclamações:

Vem cá meu boi!
Meu boi bonito!
Dá volta e meia!
Dá no Caboclo!
Dá na **Velha!**
Vem fazer mesuras!
Espalha o povo!
Dansa de frente!
Garrote faceiro!

Acompanhado pelos **Papangús**, que dansam à sua volta, saracoteia o **Boi** alguns momentos, ora fazendo piruetas, dando chifradas, buscando "pontiar" os circunstantes, ora todo se empinando, e volteando no terreiro.

Há um trecho em que o Vaqueiro canta ao som do acompanhamento instrumental:

Galopear, galopear,
Quem te mandou galopear?
Engolir peixe sas ondas do mar...
Meu boi preto caraúna,
Quem te mandou galopear?
Quem te mandou galopear?
Engolir peixe nas ondas do mar?...
No sertão outro não há!

Depois desta introdução, passa o canto do **Vaqueiro** a ser alternado com o côro.

VAQUEIRO:

Mas boi bonito como o meu

CÔRO:

Nêsse sertão não haverá!

VAQUEIRO:

Quem te mandou galopear?

CÔRO:

Engole peixe nas ondas do mar!

VAQUEIRO:

Meu boi preto caraúna,
Mas êle veio lá de Longá!

CÔRO:

Quem te mandou galopear?
Engole peixe nas ondas do mar!

VAQUEIRO:

Meu boi bonito,
Garrote faceiro!

CÔRO:

Tu brincas decente
No meio do terreiro!

VAQUEIRO:

É moeda legal,
Patacão brasileiro.

CÔRO:

Tu reparte comigo
Que eu sou companheiro.

Realiza o Boi variadas evoluções coreográficas, que provocam o riso ou a admiração dos presentes.

Movimentado pelo ágil e robusto caboclo que se acha sob a sua armação e acompanhado por batidas de palmas e os meneios dos outros figurantes, continua a dansar, vez por outra arremetendo de chifres ou de cadeiras contra os **Mascarados**, a pedido dos assistentes que visam principalmente a **Velha**.

Em dado momento, ao passar junto ao **Vaqueiro**, que está sempre a querer seguí-lo, recebe uma pancada na cabeça com o cabo do relho, que o lança ao solo, caído de frente, imóvel, figurando estar morto.

Cercam-no os Papangús, que lamentam e choram a morte do animal. (31)

Ouve-se então: ,

Senhor, meu amo,
Meu boi morreu,
Mandei buscar outro
Para pagar o seu.

O meu boi morreu
Que será de mim?
Manda buscar outro
Lá no Piauí!

E outras estrofes, em que os dois primeiros versos são entoados pelo solista e os demais pelo côro.

Em seguida todos correm em perseguição do **Caboclo**, dizendo haver sido êle o autor da morte Prêso, vem o mesmo ladeado por dois mascarados, que o trazem para junto do Boi. O Vaqueiro pergunta-lhe si foi êle realmente que matou o animal.

Responde êste que foi outra pessoa o autor da morte. Ordena-lhe o **Vaqueiro** que busque essa pessoa, e o **Caboclo** responde que só irá depois de batisado, confessado e sacramentado.

Mandam-no então fazer o **Pelo Sinal da fome** (32)

Diz o caboclo em tom meio-lamurioso:

A fome faz sofrer
Faz fazer um duro córte,
Já chegou o frio da morte
"Pelo Sinal".

Se não chover em geral,
Em janeiro é com certeza.
Se acaba toda pobreza
"Da Santa Cruz".

Ainda não me dispuz
Mas morrer de fome é feio
Também pegar no alheio,
"Livre-me Deus".

Aqui por entre os meus,
Pode ser que ainda escape,
Ainda tem da nossa parte
"Nosso Senhor"

Nós sempre vivemos a favor
Não seremos dos arremediados
Também não serèmos desprezados
"Dos nossos".

Com essa vida já não posso
Que alguma rês nós pegamos
Mas nós sempre seremos
"Inimigos".

Já me acho sem abrigo
Não posso subsisitir,
Mas é necessário pedir
"Nome do Padre".

Mas, com isso não se enfade
Com uma coisinha tão pouca,
Que não dá p'ra botar na boca
"Do Filho".

Já não tem mais feijão nem milho,
Nem farinha, nem crueira.
Só me resta umas palmeiras
"Do Espírito Santo".

P'ra que ninguém se espante
Do que eu tenho profetizado,
É de morrer tudo inchado
"Para sempre Amém Jesús".

Termina o Caboclo com êstes versos irreverentes e de estranho nexo.

Bendito cotia
Louvado tatu
Para sempre paca
Seja urubú
A vaca berrou
Meu cavalo correu
No caminho cansou
Donzela bonita
O óleo fechou.

Depois dêste "Pelo Sinal", ou mesmo antes, cantam todos em volta do Boi:

São João batisou Cristo
Cristo batisou João,
Todos os dois se batisaram
Lá no rio (do) Jordão.

Escutei tropel de cavalo
Vi a espora tinir,
Será o senhor meu amo
Que vem atrás de mim?

Eu estava dentro de um muro
Detrás de um araçaí,

Os becos todos fechados
E eu não podia sair.

Quando o amo chama o rapaz,
Das três vezes uma êle segue,
Dormir tarde e acordar cêdo
Comer pouco, andar alegre

Depois o Caboclo reza o "Pelo Sinal" e é batizado pelo **Vaqueiro.**

Em seguida ocorre a "venda do **Boi**".

Os **Mascarados** lançam as suas "ofertas", discutem-nas em altas vozes, a rodear o **Boi** ainda imóvel. É "vendido" êle por quantidades de milho, feijão, fumo, farinha.

Jocòsamente há propostas de crueira. cachimbo, etc.

São avaliados tanto o Boi inteiro como as suas partes: o fato ou fatança, as fressuras (**fussuras** na linguagem popular), o mocotó, a cabeça, o espinhaço, a língua, etc. O **Caboclo** faz as contas, riscando **do** cócoras o chão.

Exclama afinal em tom burlesco:

"Meu capitão, meu boi deu 4 contos e sessenta e seis mil e seicentos e seis". Uma soma qualquer estapafúrdia, que demora bastante a ser avaliada, e foi interrompida várias vezes pelos outros **Mascarados.**

Encerrada a venda, verifica-se o "levantamento do boi", que ocorre depois de lhe ter sido ministrada uma **ajuda** (clistér) pelo **Vaqueiro,** a qual é representada por um menino, pegado à fôrça pelos **Papangús,** e introduzido nas trazeiras do **Boi,** sob as chufas e risadas da assistência.

Com a "ajuda" o **Boi** estremece, como si estivesse a recobrar a vida. (33).

Escuta-se agora a voz do **Vaqueiro:**

Levanta-te boi,
Boi de conciência,
Que o dono da casa
Já deu licença.

Levanta-se o **Boi** e vai dansar, uma valsa, ú'a marcha, etc.. que êle solicita aos músicos.

É muito apreciada esta dansa do **Boi** pelos circunstantes, caboclos e moradores das redondezas da fazenda.

Decorridos alguns minutos, encerra-se o folguedo com a "despedida do **Boi**". Alternam no canto o **Vaqueiro** e o côro, que responde sempre com as mesmas expressões.

VAQUEIRO:

Adeus, adeus, todo mundo,

CÔRO:

Ô manin sarará!

VAQUEIRO:

É se Deus der bom tempo,

CÔRO:

Ô manin sarará!

VAQUEIRO:

CÔRO:

Ô manin sarará!

VAQUEIRO:

Adeus, todo pessoal

CÔRO:

Ô manin sarará!

VAQUEIRO:
Adeus, dono da casa!
CÔRO:
Ô manin sarará!
VAQUEIRO:
Adeus, adeus, ô lugar!
CÔRO:
Ô manin sarará!

Retiram-se todos em seguida em passos de dansa. São aproximadamente doze e meia da noite.

PARTE MUSICAL — Como se observou, é variada, pois além dos **baiões** que os intrumentistas executam e são dansados nos sucessivos intervalos das apresentações das Figuras, e antes destas na sala da habitação, há as "modas" concernentes às Figuras, uma diferente para cada animal ou sêr fantástico, as quais são cantadas apenas pelos **Mascarados** ou **Papangús**. Em geral, o **Vaqueiro** atúa como solista e os demais compõem o côro. **Há ainda que recolher a melodia** cantada à porta do fazendeiro, antes de se abrir a porta principal aos Mascarados.

O texto que a ela se junta é claramente alusivo à Epifania.

Trata-se de uma espécie de saudação ou "louvação". ,

Na parte referente ao **Boi** há algumas cenas com melodias próprias, das quais apenas puderam ser recolhidas duas.

As solfas dos mais importantes trechos do **Reisado,** que devemos ao musicista conterrâneo Dr. Pedro Veríssimo, foram anexadas à 1ª. via dêste trabalho remetida ao II Congresso Brasileiro de Folclore, efetuado em agôsto de 1953, em Curitiba, Paraná.

NOTAS & COMENTÁRIOS

(1) Persiste na região o uso do têrmo **ribeira,** pronunciado pelos incultos **rêbera** ou **rèbêra,** com o significado de terras à margem de um rio; ou de lugares junto do rio. Na capital do Estado é empregada a expressão com êsse sentido, de modo geral, na linguagem comum.

É muito antiga a acepção mencionada.

Encontramo-la em uma "cantiga de amiga" do trovador jogral Joam Zorro, que poetou ao tempo de D. Afonso III:

"Pela ribeyra do rio
cantando ia la dona-uirgo
d'amor:
Venhan nas barcas pelo rio
a sabor".

(V. "Crestomatia Arcaica", de J. J. Nunes (3a. edição-pág. 363).

Vem a palavra do latim **riparia**. João Ribeiro, na "Seleta Clássica" (3a. Edição — nota 83), baseia-se em razões etimológicas para afirmar que "o próprio e verdadeiro sentido de **ribeira** são as **margens** e **terras** convizinhas, e não o curso da água". Abona o uso antigo com citações de Bernardim Ribeiro e Rodrigues Lobo.

(2) **Cempasso** é medida de superfície com cem passos em quadro — informa o Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. O vocábulo não é mais do que uma corrução da palavra composta **cempassos**.

Na zona de que tratamos é ela realizada por um indivíduo que dá cem passos seguidamente num determinado trecho de terreno a cultivar. A medida é tomada para uma quadra, por isso a chamam de **cempasso quadrado** ou **quadro**. ,

Um cem passo e meio coresponde a um hectare.

O metro equivale a um passo e meio. O passo é igual ao côvado (66 cms. e 5mms.). Outras medidas usuais, na região, são a "braça" (terrestre ou pública), que equivale a 10 palmos; à distância que vai da borda externa de um pé à extremidade dos dedos da mão correspondente, estando o braço em distensão vertical.

Uma braça equivale a 3 passos.

O **palmo** é usual também.

Essas medidas agrárias fundam-se, em princípio, nas mesmas normas concernentes à partes do corpo, adotadas pelos primitivos para estabelecer suas medidas.

(3) O **adjunto** é uma reunião de vizinhos para a mútua prestação de serviços na pequena lavoura. Em outras regiões do país recebe denominação diferentes: **mutirão, batalhão, pichurim, puchirão, adjutório, muchirão, faxina.**

Na manhã do dia escolhido, transporta-se um grupo de lavradores para o local a cultivar, e aí empreendem êles, em conjunto, os serviços agrícolas combinados. O lavrador beneficiado nesse dia fica obrigado a prestar **adjutório** idêntico a cada um dos integrantes do grupo.

O "dono do adjunto", isto é, o lavrador que está a receber o auxílio dos outros é quem fornece toda a alimentação durante aquelas horas de serviço.

O **adjunto** começa pela **broca** e a **derruba** do mato.

Usam-no também em **farinhadas**.

Ocorrem, no caso, "tratos verbais" entre pessoas humílimas do sertão, mas que são cumpridos, ordinàriamente, por todos.

Vê-se, pois, que no **adjunto** ocorrente na **ribeira** do Aracati-mirim, zona onde o verificamos, o que sucede é uma "troca de serviços", há reciprocidade na prestação do trabalho, caracterizando-a. Porque tem sido mencionada uma outra forma de **adjunto** em zonas agro-pastoris, em que à pura cooperação se acrescenta certo sentido de folgança, incluindo comezaina, dansas e descantes.

Nenhum dos informantes a que recorremos mencionou o costume de cantar no trabalho (cantos coletivos), que se observa em algumas regiões, e já referido por Sílvio Romero e outros, em idênticas circunstâncias; nem mesmo a ocorrência de festas para celebrar o término dos labores.

Apenas aludiram ao uso de gritos ou exclamações com o objetivo de estímulo recíproco ao vigor ou à aplicação nas tarefas.

O **trabalho vicinal** — como diz Haberlandt — será "resto da época de atividade predominantemente comunal" (Etnografia" — 3a. edição espanhola — págs. 94 e 95). É uma forma de atividade social, de aspecto primitivo, pelo seu caráter coletivista. Já a usavam os índolas brasileiros. E para comprová-lo seria bastante

examinar certas denominações que apresentamos como sinônimas de **adjunto.** (V., a propósito, o verbete **muchirão,** in "Dicionário de Etnologia e Sociologia" — Herbert Baldus e Emílio Willems — São Paulo, 1939 — págs. 156, 157 e 158).

Mas não é só no Brasil que se verifica essa fórma primitiva de trabalho. Redfield em "Civilização e Cultura de folk" (trad. brasileira — S. Paulo, 1949-pág. .85) faz observações sôbre o trabalho coletivo em certas comunidades do Yucatan. no México. chegando à conclusão de que velhos costumes de auxílio mútuo na efetivação do trabalho, que eram observados desde os Maias, se acham hoje quasi desaparecidos naquela área cultural, não obstante ainda há alguns anos serem registrados na localidade de Chan Kom.

Embora a sua orígem, entre nós, possa ser julgada indígena, o trabalho vicinal constitui instituição registada mesmo no continente europeu, parecendo, em suma, de caráter universal.

Interessante de observar é o caráter primitivo da divisão do trabalho entre homens e mulheres; a **derruba** e a bróca cabendo aos homens, a **limpa** e o **plantio** às mulheres.

Lembremos, por fim, o atraso em que ainda se encontram os trabalhadores rurais da zona em seus métodos de trabalho agrícola, empregando apenas em seus labores a enxada, o machado, a chibanca (para destocar), a alavanca, e não fazendo uso do arado, que — como sabemos — data da Idade do Bronze ("Antropologia Cultural" — R. Lowe — México, 1947, pág. 37).

(4) **Leiteiros,** na região focalizada, são empregados de "fazenda" que se incumbem de "tirar leite", das vacas.

Cacimbeiros são serviçais que têm por ofício puxar água das cacimbas para matar a sêde do gado.

4-A) "L'esprit humain" — pág. 43 — Paris, 1953 (tradução).

(5) "Ceará — homens e fatos" — Rio de Janeiro. 1949 — pág. 242. João Brígido menciona o **Papangú,** o **Pagé,** o **Batuque,** o **Fandango,** as **Touradas,** as **Corridas à argolinha,** entre os folgares do povo cearense, àquela época.

(6) "Ao Som da Viola" — 2a. edição, correta e aumentada — Rio, 1949 — págs. 27 e 219.

Nessa obra se acha uma das mais completass descrições do auto popular do **Bumba-meu-boi ou Boi Surubi (variante cearense** do litoral), faltando-lhe, todavia, o texto musical e ilustrações. V. ainda "O Sertão e o Mundo" — Rio. 1923 — pág. 189, do mesmo autor.

(7) "Vaqueiros e Cantadores" — Pôrto Alegre, 1939 — pág. 82. A observação vem a propósito da solfa do **Boi Surubim,** que o ilustre folclorista inclui no seu estudo do "ciclo do gado".

(8) "Ao Som da Viola", ed. citada — pág. 29.

(9) "História da Música Brasileira" — 2a. edição, Rio, 1942 — pág. 237.

(10) "Música Popular Brasileira" — Pôrto Alegre, 1950 (ed. Globo) — pág. 33.

(11) "Idem idem — pág. 4.

(12) Ralph Linton — "The Study of Man" — New York, 1936 — Cap. XIX.

(13) Renato Almeida — op. cit., pág. 246.

(14) "Folkways" — William Graham Summer — Boston, 1940 — Cap. XVII — pág. 572 e segs.

(15) Idem idem — pág. 693.

(15-A) — Alfred Stern — "Filosofia de la Risa y del Llanto" — v. argentina) — Ed. Imán — pág. 251 e segs. — Buenos Aires, 1950.

(16) Descrição do **Boizinho** nos oferece Dante de Laytano em "O Folclore do Rio Grande do Sul" — separata da "Província de S. Pedro" — nº 17 — 1952.

Do "Boi de Mamão", entre outros, se ocupa Osvaldo Ferreira de Melo em "O Boi-de-Mamão no Folclore Catarinense" (Septº. de 1949 — ed. do Departamento Estadual de Estatística).

No Nordeste, além dos trabalhos citados de Gustavo Barroso, há uma versão do **Bumba-meu-Boi** no "Cancioneiro do Norte", de Rodrigues de Carvalho (1a. ed. — Fortaleza, 1903). E, por último, surgiram o excelente estudo de Théo Brandão — "O Reisado Alagoano" — S. Paulo, 1953 — Separata da Revista do Arquivo nº CLV; e o trabalho de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em que focaliza um Reisado — Boi de Reis — em Itapipoca, região vizinha à fazenda onde recolhemos o que aqui estudamos — folguedo êsse que apresenta semelhanças com o dêste trabalho. ("Relação dos discos gravados no Estado do Ceará" — Rio de Janeiro, 1953 — págs. 46-47 — Publicações (3) do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música).

Outros trabalhos de valor são ainda mencionados sôbre o **Reisado** e o **Bumba-meu-Boi**, entre êle os de Artur Ramos, Amadeu Amaral e Guilherme de Melo.

(17) "Manual de Folklore" — Luiz de Hoyos Sáinz e Nieves de Hoyo Sancho. Madrid, 1912 — pág. 404. — "Nota sôbre a Introdução do Folclore na Educação" — Comunicação ao Congresso Isternacional de Folclore de São Paulo — Doc. 304, de 10-1-5. — IBECC-CNFL.

(17-A) "El Carnaval en en Folklore Calchaqui" — B. Aires, 1949 — págs. 105 e segs. e "Folklore Argentino (el Noroeste)" — pág. 47 — Buenos Aires, 1950 — V. ainda "Vida e História de las Cultures" — Birket-Smith — II vol. Edit. Nova — Buenos Aires, 1952 — págs. 167 e segs.

(18) O Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa registra no verbete de papangú: fantasia de carnaval e de reisado; indivíduo moleirão, atoleimado".

A definição está correta, porém, restrita, porque são considerados também papangús, no Ceará, os próprios indivíduos vestidos com a fantasia apontada, quer pelo Carnaval, quer no Reisado. Ainda, em sentido translato, chamam-se assim a quaisquer pessoas trajadas extravagantemente, com vestes de côres berrantes. Hoje em dia, pelo menos em Fortaleza, já não saem durante o Carnaval, a não ser esporàdicamente, os bizarros grupos de **Papangús**, que conhecemos ao nosso tempo de criança, nessa cidade. João Brígido — como já indicamos anteriormente — menciona o "Papangú, procissão carnavalesca" entre os folgares do povo cearense, há cêrca de século ou mais.

O vocábulo é um hibridismo, formado de **papa** (palavra portuguesa) e **angú** (africanismo).

(19) Não resta mais justificativa para essa designação, se é que no folguedo, em algum tempo, houve atribuição dêsse papel a algum mascarado.

Entretanto, no **Bumba-meu-Boi** que apresenta Gustavo Barroso há um Padre Capelão que em certo trecho do auto exclama:

"Quem me vir assim dansando
Não julgue que fiquei louco
Não sou padre, não sou nada,

Virei secular há pouco".
Ao que se segue o côro:
"Ó gentes que quer dizer
Um padre nessa função?
É sinal de casamento
Ou dalguma confissão?"

("Ao Som da Viola". cit. — pág. — 243).

Rodrigues de Carvalho (op. cit. — notas preliminares) também refere a figura de um padre no auto do **Bumba-meu-boi.**

(20) A propósito dêste mascarado, lembramos que, durante nossa permanência em Salvador, capital da Baía, de 1925 a 1931, sempre ouvimos chamar **caretas** aos mascarados carnavalescos. Em Fortaleza, jamais surpreendemos essa denominação com o mesmo sentido. Oneyda Alvarenga refere que das touradas cômicas e da Tourinhas minhotas participavam obrigatòriamente, como elemento da comicidade, **indivíduos mascarados chamados caretas.**

(21) o **Chamêgo** é personagem — segundo já indicamos — de aspecto fantástico, introduzido no folguedo, assim como a **Cabeçuda,** com o fim aparente de impressionar visualmente. Mas. quiçá reflita um sentido expressivo mais profundo, ligado à cosmovisão dos tipos que a elaboram.

Sua presença no auto far-nos-á lembrar alguns outros personagens de estranha aparência, como a **Caipora** ou **Caiporinha,** o **Babau,** o **Mané-Pequenino,** o **Zé do Abismo, Privilégio** ou **Caga-pra-ti,** o **Jaraguá,** que aparecem em **Bumbas** de outras localidades. No **Boi-de-Mamão** catarinense figura a **Bernúncia,** animal de aspecto aterrador, produto da fantasia popular

(22) Surpreendem-se manifestações ecológicas regionais até no material da confecção das cabeças do **Bode** e da **Burrinha,** que são de **carnaubeira** ou **carnaúba** (fórma mais acertada, porque a terminação **uba** já designa árvore em tupi). Os chapéus que trazem alguns **Mascarados** são feitos de palhas do mesmo vegetal, as quais servem ainda para fabricar as esteiras que forram a armação do **Boi.**

Na zona onde assistimos à exibição do folguedo predomina, sem dúvida, a agricultura e a pecuária, mas nela se pratica uma indústria extrativa de grande rendimento econômico, na época atual — a da cêra de carnaúba.

E há também pequeno artesanato de fibras e palhas do mesmo vegetal, empregados no fabrico de chapéus, esteiras, redes, cordas, geralmente para consumo apenas local.

A exploração de carnaubais é feita pelo próprio dono ou em "arrendamento" a outrem.

Sôbre a pluriforme utilidade da carnaubeira nunca será demais insistir, pois ela fornece ao habitante do lugar desde alimento e remédio até variado material para construção.

É a **Copernicia cerifera,** de Martius, planta nativa da região, que cresce abundantemente nas várzeas circunvizinhas.

(23) Oneyda Alvarenga — Op. cit. — pág. 41.

(24) Melo Morais Filho ("Festas e tradições populares do Brasil" — 3a. ed. 1946 — pág. 86), já alude ao costume dos donos das casas que esperam o **Reisado** fecharem as portas para recebê-lo, muito embora se achem prevenidos. Manuel Querino anota o mesmo procedimento, ao se ocupar dos ternos baianos: "chegado

que fôsse o terno à casa preferida, o chefe da família simulava ter a porta fechada e o terno rompia a celebrada canção dos Reis", etc. ("Costumes africanos no Brasil" — Rio, 1938 — pág. 252).

(25) Achamos conveniente suprimir a grafía fonética do texto literário, que estava no trabalho quando apresentado ao II Congresso de Folclore, devido à falta de material tipográfico adequado para a sua composição integral. Grande falta, pois aludida grafia — como se sabe — serve para esclarecer dificuldades poéticas, resultantes da execução de algumas rimas e, às vezes, da própria rítmica de certas estrofes. O texto literário que oferecemos, e era apresentado ao lado do em escrita sônica, acusa modificações impostas pela necessidade de transformá-la em grafia correta.

Do ponto de vista lingüístico, além de vários fenômenos fonéticos, morfológicos, sintáticos e lexicais, comuns à língua popular, inculta, dos cearenses, há observações dignas de registo, pela pecularíedade rural ou sertaneja. (V., a propósito, "Contribuição ao estudo de pronúncia cearense" — In "Anais do Cong. de L. Nac. Cantada" — pags. 463 a 467).

Sejam citados os casos fonéticos de **gãmilêra, purtêra, caburé, cabiçuda,** que na Capital do Estado são geralmente substituidos por **gâmêlêra, pôrtêra, cabêçuda, caboré.** A pronúncia **lua,** dos caboclos do Reisado, tida como arcaica, já não é registada, senão excepcionalmente, entre as classes incultas de Fortaleza.

A assimilação que se observou na palavra **gulupiá** (galopear), num dos trechos do Reisado, não é comum na aludida cidade, onde todos dizem geralmente **galòpiá,** enquanto que entre os rurais menos incultos surge a pronúncia **galupiá.** Também não é do cotio, entre a plebe da Capital, a pronúncia **bôiu** (boi), freqüente no sertão, na boca dos rústicos.

(26) A quadra com que começa a **louvação** ao dono da casa não é mais do que variante desta outra, citada por Melo Morais Filho, na Baía, a iniciar o canto de um **Rancho de Reis:**

"Ó de casa, nobre gente,
Escutai e ouvireis,
Que das bandas do Oriente
São chegados os três Reis". (Op. cit. pág. 86).

Renato Almeida aponta também a seguinte trova, cantada por um **Terno de Reis,** na Baía, ao chegar à porta da casa escolhida:

"Ó de casa, nobre gente
Acordai e ouvireis,
Que da parte d'Oriente,
São chegados os três Reis".

E uma outra, numa **folia** mineira, idêntica à quadra de Melo Morais (Op. cit. pág. 240 e 245).

Em Santa Catarina (S. Francisco) O. Silveira recolheu a seguinte quadra:

Ô de casa, nobre gente,
Escutai e ouvireis

Vinde abrir a vossa porta
Pra receber santos reis".

"(Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore" — nº 13/14).

Alceu Maynard Araújo, no interior de São Paulo (Cunha) recolheu esta quadra inicial de uma **Folia de Reis:**

"Ó di casa meu sinhô
Ó di casa ôtra vêis
Da banda do Oriente
São chegados us treis Reis".

("Folia de Reis de Cunha" — separata da Revista do Museu Paulista — pág. 434). Carlos Góis cita uma trova, com uma pequena diferença da de Renato Almeida no terceiro verso — "Da banda do Oriente" — considerando-a de procedência bahiana. ("Mil quadras populares brasileiras" — Rio, 1916 — pág. 171).

Rodrigues de Carvalho (Op. cit. — Notas preliminares — pág. XVIII e XXI) apresenta quatro trovas que eram cantadas, de porta em porta, com acompanhamento musical. no tradicional costume de "tirar os Reis", à época da Epifania, no Ceará.

Três delas são variantes muito parecidas de quadras que apresentamos na louvação do **Reisado** em "Extremas".

Aliás. uma é exatamente igual a que recolhemos. Apenas a quarta distancia-se um pouco das que oferecemos no texto literário.

Ei-la:

"Esta casa está bem feita
Só o que falta é o travessão
Que sáia o dono da casa
Cumprir sua obrigação".

Seguem-se as outras quadras, das quais a segunda é exatamente igual à do nosso folguedo:

"Ou de casa ou de fóra... (sic)
Mangerona é quem está aí.
É o cravo, é a rosa,
E a flor do bogarí.

Esta casa está bem feita
Por dentro e por fóra não
Por dentro cravos e rosas,
Por fóra, manjerição.

Esta casa está bem feita
Só o que falta é a cumieira,
Que sáia o dono da casa
Com a sua companheira".

Théo Brandão ("Trovas populares de Alagoas" — Maceió, 1951) colheu em **Reisados** alagoanos as seguintes quadras:

Esta casa está bem feita
Por dentro, por fóra não,
Por dentro cravos e rosas,
Por fóra manjericão. (Pág. 67)

"Esta casa está bem feita,
SÓ lhe falta a cumieira,

Viva o dono da casa
Mais a sua companheira". (Idem)

"Ô de casa, ô de fora,
Mangerona, quem tá aí?
É o cravo, é a rosa,
É a fulô do bugari". (pág. 93)

E mais esta, que não se relaciona com as apresentadas pelo folclorista Rodrigues de Carvalho, mas que tem variante na **louvação** do **Reisado** que descrevemos:

"Se esta casa fôsse minha
Eu mandava ladrilhar
Com pedrinhas de brilhantes
Para meu bem passeiar". (pág. 109)

Guilherme Santos Neves ("Cancioneiro Capixaba de Trovas Populares" — Vitória, 1949) nos apresenta no Espírito Santo, sem alteração, a primeiro e a última das quatro trovas que já citamos da obra de Théo Brandão.

"Si esta rua fôsse minha
Mandaria ladrilhar
Quer de prata, quer de ouro,
Para meu bem passear".

Théo Brandão cita ainda como integrantes de reisados alagoanos outras quadras que apresentam versos idênticos aos da **louvação** do **Reisado** cearense.

Referimos os seguintes: "O sol entra pela porta" (pág. 96), "O senhor dono da casa" ou "Senhor dono da casa" (págs. 809 e 810).

Servirão êstes confrontos apenas como achêgas a um estudo mais aprofundado do assunto, pois não dispuzemos de tempo suficiente para uma visita comparativa ao cancioneiro peninsular, e de outros Estados brasileiros. Entretanto, podemos desde já afirmar que se registam semelhanças entre quadras da "abrição de porta", brasileiras, e outras apontadas por Alberto Pimentel, Leite de Vasconcelos e Teófilo Braga. (V. "O Reisado Alagoano". cit. — pág. 170).

Ao finalizar êstes comentários sôbre as quadras da **louvação**, lembramos que são diferentes das que Rodrigues de Carvalho transcreve na cantoria inicial do

Bumba-meu boi, como já frisamos, quatro trovas da **louvação** referida integram as cantorias de "**tirar** os Reis" (ou delas são variantes), folguedo êste que o folclorista paraibano não associa à exibição do Bumba-meu-boi. (Op. cit. — Notas preliminares — pág. XVII).

O Boi que apresenta em seu livro (loc. cit.) acha-se na transcrição de um artigo de L. sacramento, datado de janeiro de 1903. em Sobral, zona norte do Ceará.

"O elogio aos donos da casa e os cantos de porta são inegàvelmente das janeiras portuguesas" — escreve Théo Brandão, apoiando-se em Luiz Chaves e Afonso Duarte, folcloristas lusos (op. cit. pág. — 169). Há trovas, porém, que já se formaram no Brasil.

(27) **A harmônica** é a mesma **sanfona** conhecida em todo o País. Chamam-na **acordeão** ou **acordeona, concertina, gaita de foles**, ainda, em outros lugares.

É instrumento popular de longo uso no Rio Grande do Sul.

No Ceará, em sua forma mais simples e pebléia, como a que vimos no **Reisado**, é encontrada principalmente nas zonas rurais ou em subúrbios pobres da Capital.

Tanto aparece nas mãos de um tocador de feira, como a acompanhar dansas de gente pobre ou sambas de caboclos no interior do Estado.

O têrmo sanfona é o que se ouve hoje na Capital, depois que se espalhou a moda de "aprender a tocar sanfona", em nossa sociedade. Mas êsse instrumento é bem mais complicado, de alto preço, embora do mesmo tipo da velha **harmônica**, pobre e rústica.

O **cavaquinho, cavaquim** — como costuma dizer o povo — é uma pequena viola com quatro cordas: **ré, sol, si, ré**, segundo explica Renato Almeida. (Op. cit. pág. 114). Instrumento também das classes pobres.

O **tamborim** é um membranofônio de uma só membrana de percussão, de golpe direto, semelhante, porém, maior do que o **pandeiro** desta região; sem guizos.

O **bombo** e os **pratos** são demais conhecidos como integrantes das filarmônicas ou bandas-de-música do interior.

(28) Gustavo Barroso cita:

"Olha o passo da ema
Peneiro eu!
Da ema do meu sertão.
Peneiro eu!
Todo pássaro vôa,
Peneiro eu!
Só a ema não!

("O Sertão e o Mundo" — pág. 204).

Observa o mesmo autor que a locução interjectiva da cantoria das **Emas-penêro-ê!** talvez represente uma deturpação de **peneiro-eu!**. empregado o verbo peneirar com o sentido de "repinicar a dansa do baiano" ("Ao Som da Viola" — pág. — 238).

O Pequeno Dic. Bras. da L. Port. traz definições de **peneirar** que merecem citadas: — saracotear-se ao andar e pairar batendo as asas (o gavião), e sacudir-se

todo (o potro que está sendo domado) saindo aos córcovos e pinotes (Bras. do Rio Grande do Sul).

(29) Os dois versos iniciais das estrofes cantadas pelo **Caboclo**, que ouvimos então chamar de **Caboclo real**, são êstes, em escrita sônica:

"Vô mimbóra, vô mimbóra.
Cuma diz sêmpi vô".

Encontramos no auto descrito por Gustavo Barroso ("Ao Som da Viola" — pág. 225), como versos iniciais de uma das quadras cantadas pelo **Valentão:**

"Vou-me embora, vou-me embora.
Como digo sempre, vou".

Aliás, o primeiro verso é encontrado muitas vezes a iniciar quadras populares. A toada tem um ar de trechos de desafio e pode ser improvisada, em certos passos.

(31) Já Melo Morais Filho nos descreve o final do auto (op. cit. — pág. — 95) com a morte do **Boi** produzida por uma panoada que lhe aplica Mateus, ação que no folguedo por nós descrito, é realizada pelo **Vaqueiro.**

Na versão de Gustavo Barroso quem mata o **Boi** a pauladas é Catarina "uma escrava fugida, levada do diabo", (V. "Ao Som da Viola" — pág. 242 e "O Sertão e o Mundo" — pág. 200).

Oneyda Alvarenga (op. cit. pág. 50), além dêstes personagens, cita Birico na lista dos autores da morte do **Boi.**

Na pantomima taurina efetuada na Espanha, em Ovejar, há também a morte da suposta rês e a divisão do seu sangue, figurado em vinho, para fim de festa, como dizem Sáinz e Sancho (loc. cit.).

No Reisado cearense, o que ocorre depois da morte do **Boi** é a venda, com avaliação das partes do corpo pelos figurantes.

Em alguns autos, verifica-se a partilha do **Boi,** tocando cada parte do seu corpo a determinada pessoa ou a um grupo, como a rapaziada ou as moças solteiras, o que levou Artur Ramos a ver aí o repasto totêmico, em que todos participam comendo um pedaço do pai. ("O Folclore negro no Brasil" — Rio — 1935 — pág. 127).

Aliás, o brilhante estudioso alagoano não vacila em considerar o auto com a sua figura central do Boi, como sobrevivência totêmica.

Rodrigues de Carvalho alude à suposta orígem pagã do folguedo, remontando-o ao **Boi Apis** egípcio. (Op. cit. — notas preliminares — pág. XIV).

Há ainda os que preferem vêr nessa dansa dramática uma confluência de tradições européias com o totemismo do boi, existente entre os negros bantos. (Oneyda Alvarenga — op. cit. pág. 42).

O Reisado rural que focalizamos contém decerto elementos essenciais de procedência européia; de indígena apenas, mais visivelmente, o **Caboclo** com o seu simulado cocar de penas; a **Cabeçuda,** idêntica à **Caipora** descrita por Gustavo Barroso e outros; e o estribilho **ô manin sarará,** cantado pelo côro na parte final do auto — "a despedida". A propósito, lembramos que Carlos Góis (Op. cit. pág. 10) cita uma trova, em que junto a versos portugueses, há versos em língua tupi — o 2º e o 4º, representados pela expressão **mandu sarará.**

"Vamos dar a despedida
Mandu sarará,
Como deu o passarinho,
Mandu sarará".

A **Ema** e o **Caboré** são aves das nossa matas e possuem designações brasileiras. E aparecem, sem dúvida, muitos vocábulos de origem indígena no texto literário.

Mas já se acham êstes desde muito incorporados à nossa linguagem, e alguns mesmo ao português geral.

De africano, claramente perceptível, nada encontramos em nosso Reisado.

Possìvelmente, numa análise especialisada do texto músico-poético, dos elementos plásticos, ou do significado do folguedo, do ponto de vista etnológico ou etno-psicológico, serão surpreendidas outras marcas daquêles que entraram na formação do nosso substrato cultural. As observações de Mário de Andrade e outros sôbre a orígem de certos elementos da música popular brasileira são dignos de registo.

(32) — Há no Reisado que apresentamos a adaptação de um **Pelo sinal da** fome que é pronunciado pelo **Caboclo,** tido como o autor da morte do **Boi.**

Gustavo Barroso não o incluiu no seu auto do **Boi Surubi,** mas transcreve com o mesmo nome ("Ao Som da Viola", cit. págs. 397 e 398) uma oração folclórica que mostra grande semelhança com a que recolhemos.

(33) — O final do auto descrito por Melo Morais Filho é idêntico ao do que assistimos em "Extremas", no ano em curso — um menino é agarrado para com êle ser dada uma **ajuda** no **Boi,** que se levanta, terminando o auto pela cantiga da retirada. (Op. cit. pág. 95). Esta, porém, diverge em sua letra, da que nos foi entoada.

A cena da aplicação do clister é, sem dúvida, das mais cômicas do folguedo, por isso é aguardada com ansiedade pelos espectadores, que nela encontram motivo para boas gargalhadas.

É interessante observar o uso da expressão **ajuda por clister,** que ouvimos em "Extremas", êste ano, e que vem referida não só por Melo Morais Filho, na Bahia, como por outros autores, entre êles Gustavo Barroso ("Ao Som da Viola" — ed. cit. pág. 245, em Fortaleza.

No Reisado por nós descrito falta porém a figura do Doutor, que é quem aplica o clister, segundo consta na maioria das descrições do auto que conhecemos, entre elas, as de Oneyda Alvarenga e Renato Almeida.

Na dansa dramática do **hinterland** cearense a **ajuda** é ministrada pelo Vaqueiro.

Observam-se, pois, em certos trechos da apresentação do folguedo coincidências notáveis com os exibidos em outros lugares, destacando-se curiosas persistências temáticas. Mas ainda não se esgotou a matéria com o que se expôs até agora.

Na parte da **Burrinha** há referência à Zabilinha em algumas estrofes. Oneyda Alvarenga (op. cit. — pág. 43) a inclui entre os personagens humanos do folguedo do **Bumba-meu-boi,** acrescentando: "algumas vezes personagem muda, boneca que o **Cavalo-marinho** traz à garupa". E Gustavo Barroso (op. cit. — pág. 227), no auto que focaliza, esclarece que o **"Capitão Bôca-Mole,** mestiço de beiçola, chapéu armado e emplumado, casado de enfeites dourados, montando um cavalo de pau com saiote comprido que lhe envolve as pernas, traz a Zabelinha, na garupa". Contudo, mais adiante (pág. 232) declara que "na tradição oral nor-

destina, nada permaneceu que explique o sentido da boneca **Zabelinha**. De tal fórma que, nos últimos tempos do Boi de João Bôca-Calada, ela fôra suprimida". Ainda uma observação para finalizar. Renato Almeida apresenta a solfa de "saltitante bailado" que é dansado pela **Burrinha**, num **Bumba** por êle assistido no interior da Bahia, e nela há um trecho poético, que corresponde quasi ao entoado pelo côro nessa mesma parte do folguedo que recolhemos:

"Ôlêlê, ôlêlê,
Ôlêlê, como há-de ser
Dansa de ponta de pé
Calcanhar no chão não vê".

Esta é versão bahiana. E a nossa:

"Ôlêlê, Ôlêlê,
Ô lêlê, como há-de ser,
Pisa de ponta de pé
Calcanhar ninguém não vê".

APÊNDICE

Rodolfo Teófilo em "O Paroara", romance de costumes, editado em 1899, faz uma descrição do **Bumba-meu-boi**, no interior cearense, que não só possui valor literário, como também folclórico, pois entre as qualidades ressaltantes do escritor a crítica jamais deixou de considerar o seu vigor de observação e conhecimento seguro das coisas regionais.

A descrição aludida faz parte do capítulo VIII do romance (págs. 74 a 81).

A exibição do folguedo ocorre — como já se indicou — em uma vila do interior cearense, cuja localização infelizmente não logramos efetuar. A noite é precisamente a de Natal, antes da missa-do-galo. Os personagens são: O **Caga-pra-ti** ou **Prevelégio**, "um fantasma de fórma humana, esguio, encolhendo-se até ser anão e estirando-se até ficar da altura de dois homens"; a **Ema**, "uma imitação grosseira, mas que dava mais ou menos a idéia dessa ave"; o **Boi** que vinha no centro do bando", "uma ficção desenvolvida com muito jeito e arte", cuja "cabeça feita de uma caveira natural, com o seu bem talhado par de cornos, se articulava a um pescoço curto que se implantava num corpo bovino, sem pernas, mas modelado numa carnação soberba", cuja "pele era representada por um branco lençol de algodão, onde se desenhavam manchas negras, admiràvelmente dispostas para bem representar um boi lavrado", e cuja "arca do corpo, oca e espaçosa, tinha lugar de sobra para nela se mover o homem que havia de fazer dansar o **Bumba-meu-boi**"; a **Burrinha**, que surgia atrás do **Boi**", tocando maracá", e "representava um cavalinho sem pernas, montado por um rapaz vestido de saia, com a cabeça, o pescoço e a anca ornados de guizos e laços de fita e trazendo escanchada na garupa "uma

boneca bonita muito bem vestida e enfeitada"; a **Caipora,** "um caboclinho muito pequeno, magro, apenas de tanga, com o corpo pintado de urucú e com uma urupema à cabeça"; o **Babau,** "a figura mais exótica do bando; um homem alto de camisa e ceroulas, com cabeça de cavalo; fantasma exquisito que andava num saracotear constante, expondo a caveira, cujas maxilas fazia bater uma na outra numa bulha de matraca, a que respondia a besta humana que fazia de espectro de cavalo, com um rincho de ensurdecer"; as figuras que o romancista classifica de complementares: o **Vaqueiro, Mateus** e **Catirina,** e, por fim, o Cirurgião, que chega quasi ao término do auto para receitar uma **ajuda** ou clister ao **Boi** moribundo.

O bando sáira às 8 horas da noite do bairro mais canalha da vila. Acompanhava-o o estrugir de maracás e "duas violas que choramingavam um saudoso baião".

A exibição do folguedo é realizada em primeiro lugar, gratuitamente, diante da casa do vigário, que ficara "agradecido àquela atenção de seu compadre Flamino, o dono do Boi".

Conclui-se à leitura da narração que faz da conhecida dansa dramática o romancista cearense que êle difere do Reisado que apresentámos, em vários aspectos.

Falta-lhe, antes do mais, o caráter de **"festa de Reis",** com a louvação inicial e as dansas efetuadas depois no interior da habitação, como sucede no folguedo que estudámos. A apresentação começa ao ar livre, com o aparecimento sucessivo dos personagens, no **Bumba-meu-boi** de Rodolfo Teófilo.

Quanto a êstes, há aqui o **Prevelégio,** o **Babau,** a **Caipora,** sêres fantásticos, a **Catirina** e o **Mateus,** figuras humanas, que não aparecem no **Reisado,** pelo menos com nomes iguais. E no folguedo que recolhemos surgem o **Bode** e o **Caboré,** que não se acham no de "O Paroara", bem assim o **Chamêgo** e a **Cabeçuda,** esta idêntica à **Caipora,** e aquela da mesma categoria e com análogas funções no auto às de sêres de aspecto fantasmal constantes de **Bumbas** em outras regiões. Do texto literário, inclui o romancista na sua descrição, além de chamamentos e incitações ao **Boi** para dansar e saracotear:

— "Hê bumba, bumba meu boi!..." "Hê bumba, meu boi lavrado!..." "Hê bumba, meu boi bonito!..." "Hê bumba, meu boi ligeiro!..." "Hê bumba, espalha esta gente!..."; além dêsses brados, que solta o vaqueiro, o escritor apresenta êstes versos da **Burrinha:**

"Zabelinha como pão
Que daremos Zabelão".

E é só. Mas a estrutura geral do auto popular, ao ar livre, apresenta-se idêntica em ambos os folguedos, embora o que descrevemos seja bem mais simples: — uma série de pequenos quadros independentes caracterizados pelo aparecimento sucesivo de vários personagens e concluindo com a morte e ressurreição do Boi, segundo admiràvelmente resumiu Oneyda Alvarenga.

Em ambos há também a parte cômica da ajuda ou clister, consistindo na introdução de um menino nas trazeiras do **Boi;** e se fazem as **sortes** com lenços à procura do dinheiro dos assistentes.

Sem dúvida, o auto sertanejo de **Rodolfo Teófilo,** se bem que mais reduzido,

se aproxima bastante da variante litorânea de Gustavo Barroso, até mesmo da de Pereira da Costa ("Folklore pernambucano" — págs. 261-270. "Rev. do Inst. Hist. e Geogr. Bras." Tomo XII — parte II). Difícil será, no entanto, descobrir se o romancista não transportou ao sertão material folclórico por êle recolhido na capital do Estado...

(Há autores que supõem a sua origem no "hinterland", com a vinda posterior para o litoral).

Rodolfo Teófilo, à margem da descrição que fez do **Bumba-meu-boi**, formula observações dignas de registo, entre elas a da ocorrência de personagens brasileiras no auto, a saber: O **Babau**, a **Ema**, a **Caipora**.

O sincretismo com o ameríndio está declarado, e é êle registável também no Reisado, através do **Caboclo**, do **Caboré**, da **Ema**, da **Cabeçuda**, que o caboclo — é preciso que se note — representa com fórmas simbólicas não de todo estranhas à plástica mítica aborígene, especialmente as segunda e terceira figuras. E há ainda o estribilho — **ô manin** sararál — da "moda da despedida", no folguedo.

A propósito, convém acentuar que na zona onde assistimos à exibição dêste, como, aliás, na maior parte do Ceará, o afluxo negro não preponderou, e que um aldeamento indígena de certa importância se encontrava a poucas léguas de "Extremas", vizinho a Itarema, em Almofala, onde os Tremembés receberam a catequese.

A verdade é que a maioria dos habitantes do lugar, quando lá estivemos, era constituída de caboclos, isto é, produtos de mesclas dos sangues indígena e do português colonizador. Tipos mais próximos do branco, alguns.

Mulatos ou negros, só por exceção. Negro mesmo apenas podemos citar um, já bastante idoso, descendente direto de africanos — segundo nos informaram — que havia sido "fábrico", isto é, empregado humilde de "fazenda", e cuja especialidade era a de, em troca de alguns níqueis, soltar magníficos **aboios**, só comparáveis talvez àquele do Vaqueiro no **Bumba-meu-boi**, que Rodolfo Teófilo descreve nestas linhas: "A voz cheia do vaqueiro, que era um cabra fornido e com uma máscara ainda mais feia do que êle, fez ouvir alguns segundos as notas melodiosas e de uma saudade selvagem de toada do boiadeiro. Daquele peito rude saiam acordes de uma harmonia tão dôce; naquela laringe ignara se formavam combinações de notas de uma nostalgia tão intensa, qoe a alma se deixando atravessar por elas caía em funda melancolia. O auditório quedou-se logo aos primeiros acordes da toada. Todos se recolheram dentro de si mesmos para melhor sentirem o espírito se saturar daquela música triste, cuja harmonia embebedava os sentidos e fazia chorar de gôzo".

O saudoso escritor aprecia a gênese do folguedo do seguinte modo: "Os rapazes dominados pela loucura da topação estavam contentes do divertimento, embora fôsse êle uma cópia multissimo infiel das touradas espanholas. Desconheciam completamente a tauromaquia. As notícias de combates com touros chegadas a êles por via de Portugal lhes despertara a idéia de um folguedo representando uma tourada, e ao mesmo tempo uma comédia com tipos brasileiros e cenas todas nossas".

Bem diferente, por certo, da explicação que nos oferece um Artur Ramos que, embora reconheça no **boi** "figura obrigatória de velhos autos populares, de orígem européia", enxergava no folguedo de que nos ocupamos — segundo já se observou — uma sobrevivência totêmica de orígem afro-bantu, reforçada por temas análogos do folclore caboclo dos vaqueiros, de influência ameríndia, em

certos pontos do nordeste e centro brasileiros. Acrescido tudo isso de um esclarecimento psicanalítico, que termina por considerar as festas de sobrevivência totêmica como "expressão de uma volta do recalcado" e que pelo "princípio de repetição", o negro expandia periòdicamente em nossos festejos populares. ("O negro brasileiro" — vol. 188 da Brasiliana — 3a. edição — págs. 312 a 324 e "O folclore negro no Brasil" — 2a. edição — CEB — Rio, 1954 — págs. 95 e 116).

Um confronto que nos parece também digno de ser estabelecido é o do **Reisado** de "Extremas" com o **Boi do Reis**, que Luiz Heitor foi encontrar em Itapipoca, no ano de 1943. (V. tr. cit.)

Apesar de muito próximas (60 quilômetros de distância) e de pertencerem a municípios vizinhos as localidades onde foram recolhidas as duas variantes do mesmo auto tradicional, encontramos, em um e outro dêstes folguedos, alguns personagens com o mesmo nome, idênticos na função e significado, e com grande semelhança formal ou plástica; outros, porém, que trazem designações diferentes mas revelam certa analogia funcional e de significação, mais ou menos fàcilmente perceptível, e são equivalentes, ou não, quanto ao sentido figurativo.

Encontram-se em ambos os folguedos dois nomes de personagens animais que não costumam aparecer em outros autos da mesma categoria: o **Caboré** e o **Bode**. e êstes figurantes, comuns à generalidade dos **Bois** e **Reisados** que conhecemos: o **Boi**, a **Burrinha** (confundida em Itapipoca, ou pelo registrador, com Izabelinha), a **Ema**, o **Vaqueiro** (Romão no de Itapipoca) os **Papangús**, dos quais apenas a **Velha** está em ambas as representações. Aliás, no auto de "Extremas" êstes são também chamados **Mascarados** e se intitulam **Capelão, Careta, Caboclo, Velha**, enquanto que no outro recebem as denominações de **Velho, Velha, Galantes, Damas** e **Soldados**. (Alguns dêstes personagens, mais ou menos genéricos ou categorizados, se encontram, por exemplo, no auto que descreve Gustavo Barroso, a exemplo do **Capelão, Galante e Damas**).

Na versão de Luiz Heitor se acham êstes personagens, cujas denominações não se encontram no folguedo por nós estudado: o **Cachorro, Juca** (o macaco, representado por um menino com máscara simiesca, andando de cócoras), Liseu (ajudante de vaqueiro); **Pantasma**, cuja cabeça é uma cuia com perfurações no lugar dos olhos, nariz e boca (essa cuia é mantida acima da cabeça real do figurante por meio de uma armação em forma de cruz, da qual pende o camisolão que o veste), um mixto, portanto, de elementos simbólicos próprios do **Caboré** e da **Cabeçuda**, figuras de aspecto fantasmal no auto de "Extremas". Anote-se ainda que neste folguedo houve redução no número de participantes relativamente ao outro, ora focalizado.

No auto que descreve sucintamente o musicólogo carioca não há referência à **louvação** inicial, com as cenas da "abrição de porta" e as danças no interior da habitação antes do espetáculo ao ar livre. Entretanto, na versão de Itapipoca "o auto é concluído com louvações e danças a São Gonçalo do Amarante, cujas **jornadas** são cantadas com a música que lhes é própria" (tr. cit. — pág. 47). o que não se verifica no que assistimos na fazenda acaraúense. O desenvolvimento cênico também não é igual: há algumas diferenças na ordem da apresentação dos personagens, surgindo o **Boi**, no folguedo de Itapipoca, logo no início, e não no fim do espetáculo, com os episódios que assinalam a sua presença no auto — danças,

saracoteios, morte pelo Vaqueiro, ressurreição mediante a introdução de um garoto nas suas trazeiras. De regra, tal sucesso é considerado — assim em "Extremas" — aplicação de uma ajuda ou clister no Boi moribundo.

Em Itapipoca diz-se — segundo informa Luiz Heitor — que o molecote, cuja cabeça é introduzida sob a cauda do animal é "forçado a tomar coalhada". E o Boi volta ainda à cena no final do auto, não fazendo, porém, quem descreve a êste qualquer referência à divisão ou venda figurada das partes anatômicas do animal.

Parece-nos que no **Boi do Reis** os episódios hilariantes do folguedo foram apresentados com maior vivacidade nas peripécias às vezes de um cômico grotesco ou mesmo fescenino — a **Ema**, depois de beliscar as trazeiras de um dos assistentes, que é colocado de bruços, põe um ovo, que é vendido aos mesmos; o **Velho** exibe-se "na sua dansa de tremedeira e em sua mal sucedida galanteria", etc., etc.

Êste breve confronto serve para confirmar aquela observação, já efetuada por certos autores, sôbre a liberdade de interpretação que caracteriza êsse auto, em que se aglutinam, sob diversa "seleção" de um para outro grupo de figurantes, elementos da arte popular de vária procedência e, mesmo, de outros autos semelhantes ou "reisados, até que já desapareceram como manifestações isoladas" — no dizer de Mário de Andrade. No plano musical "distingue-se de todos os demais autos registados no Ceará; a liberdade de interpretar, rítmica ou melòdicamente a linha do canto é muito grande nesse folguedo" — acentua Luiz Heitor. E acabamos de ver que até na encenação não se observa total submissão a determinado feitio padronizante.

É pena que Luiz Heitor não nos apresentasse aqui os textos musical e poético do folguedo que recolheu, para podermos então observar melhor e mais extensamente, através de uma distância espacial tão reduzida na mesma área cultural, ao lado das semelhanças, do que há de imitativo, conservador, no espírito dêsses cabocios, aquilo que se poderia considerar expressão inovadora, inventiva, dentro daquela liberdade, já notória, que faculta a representação dêsse que foi considerado "o mais nacional e divulgado dos nossos autos populares". Aliás, vem sendo preocupação dos etnólogos verificar as causas das dissemelhanças que se observam em detalhes de complexos culturais, caracterizados pela mesma unidade básica, às vezes na mesma região.

Em suma, ao estudar uma apresentação de folguedo tradicional do gênero dêste, efetuado em comunidade de homens rústicos, quase integralmente participantes da cultura do **folk**, importaria encarar o tema sob vários aspectos que se relacionam com a **estabilidade** e a **mudança** culturais, do ângulo em que os encara por exemplo, um Herskowits. ("Les Bases de l'Antropologie Culturelle" — Payot — Paris, 1952 — págs. 176 e segs.)

Por mais conservadora que seja uma comunidade sabe-se que está ela sujeita a mudanças culturais e seria importante verificar não só estas como a resistência às mesmas, através de elementos do seu folclore. O isolamento em si não explica tudo, embora não se desconheça que a posição geográfica significa bastante. De modo que nossas afirmações logo às primeiras páginas dêste trabalho exigem exame mais detalhado, no tocante à conservação da forma antiga do folguedo nesse agrupamento humano do norte do Estado. Pois, se a dificuldade de comunicações terá concorrido aí para a manutenção de certos elementos culturais, em verdade não constitui só ela fator significativo no processo da "enculturação". Vimos no curso dêste estudo, como apesar de haver conservado

a sua unidade básica e de oferecer vários pontos de contacto na sua encenação e no seu próprio texto poético com folguedos idênticos de outros lugares, até mesmo distantes, o Reisado de que nos ocupamos tem as suas variantes regionais ou locais, suas características particulares, detalhes próprios, dignos de estudo. Mas não devemos esquecer — como acentua Herskovits — que "a conservação e as mudanças culturais resultam do jôgo dos fatores ambientes, psicológicos e históricos, e é tão arriscado generalizar a importância de um fator, quanto emitir opinião geral sôbre culturas inteiras". (Op. cit. — pág. 187).

São problemas da "dinâmica cultural" que, por enquanto, só desejamos frisar deixando a sua investigação para momentos posteriores, em que nossas observações sôbre o ambiente sócio-cultural dos grupos humanos interessados nessas pesquisas, com suas difíceis implicações de ordem psicológica, sejam mais demoradas e mais sólidas, integrando com segurança um ponto-de-vista "funcionalista" sôbre o tema.

O "método integral", que preconiza o notável folclorista Augusto Raul Cortazar, será por certo de resultados apreciáveis, se aplicado ao caso, com a sua busca do "núcleo conveniente" dentro do quadro formado por todos os aspectos, funcionalmente travados, do complexo cultural, a que denomina com muita propriedade de "conglomerado folclórico" (Op. cit. — pags. 258 e segs.)

Quanto ao estudo histórico — comparativo da matéria não o consideramos também passivel de realização imediata, segura e completa, até o momento, de molde a permitir-nos estabelecer conclusões com fundamento objetivo, pois a vastidão dos dados a interpretar e a relativa deficiência das fontes documentais exigem árduas tarefas de pesquisa e investigação, que não se coadunam com a brevidade do tempo em que foi elaborado êste trabalho para o II Congresso Brasileiro de Folclore.

Cremos dispensável, portanto, a formulação de hipóteses e conclusões científicas à base de adaptações e aproximações, por ventura forçadas ou elaboradas jeitosamente, à interpretação temática, de assertivas genéricas procedentes de antropólogos e sociólogos, as quais, por êstes próprios são tantas vezes consideradas como necessitando ainda de estudo mais pormenorizado.

Assim a propósito de tema assaz invocado, qual a **difusão,** um cientista como Linton, ao tratar dos fatores que entram na "apresentação" e na "aceitação" de traços culturais novos, chega a observar que "enquanto não tivermos informações mais minuciosas sôbre a ação dêsses fatores", só poderemos ter compreensão imperfeita do processo aludido. (Op. cit.)

Entretanto, como remate desta contribuição folclórica, faremos breves considerações interpretativas.

Tal como o assistimos, na configuração espetacular que revela em nossa época o auto encerra, evidentemente, filiações a duas categorias diferenciadas do culto: umas mais próximas, cristãs, em especial através dos atos alusivos à **Festa de Reis,** à Epifania, as quais, de certo, jô traziam êsse sentido religioso, vindo da Europa, quando da constituição do auto (queremos frisar que, então, não sobreviveriam quaisquer ressonâncias pagãs, que, por ventura, as animasse radicalmente); outras, remotas, pagãs, mágico-religiosas, com os já assinados caracteres de sobrevivências totêmicas do folguedo, de orígem africana, e outras, pois, não restam dúvidas sôbre o sincretismo ocorrente nesse folguedo, em que participam também elementos ameríndios e do folclore dos caboclos, relativo ao ciclo dos vaqueiros no sertão nordestino.

Acentue-se aqui, para possíveis estudos ulteriores, menos ligeiros, a necessidade de invocar os conceitos de "foco cultural" e "reinterpretação", quanto às análises causal e formal nos planos fundamentais relativos ao encontro e à combinação das duas aludidas manifestações da expressão religiosa. (V. Herkowits — op. cit. — pags. 246 a 267).

Provàvelmente, ao chegar o fôlguedo ao meio onde o vimos representado com a estrutura básica que lhe foi reconhecida anteriormente em Sergipe ou Bahia, já caracterizaria ao seu processo cênico, quanto a seus sentidos originários, certo grau de automatismo, havendo, há muito, desaparecido as "circunstâncias de razão ou de necessidade" que justificariam primitivamente a certas partes características do mesmo.

Evidentemente, são outros os "interesses" que, em nossa época, determinam a conservação do fôlguedo e lhe mantêm a animação vital.

Em última análise, ou antes, de um ponto de vista mais objetivo, diremos que os propósitos ou finalidades precípuas que, conscientemente, movem os figurantes no Reisado à sua apresentação, parecem ser, hoje em dia, de duas ordens: econômica, já esclarecida no início dêste trabalho, e recreativa, as quais no tocante, a certos momentos da realização dramática, chegam a encontrar-se. Recreativa, sim, como divertimento próprio ou brincadeira grupal ("brincar o Boi" ou "brincar os Rêses" são expressões correntes) dos que apresentam o auto, e também na aspiração de divertir aos espectadores, particularmente às pessoas gradas do lugar (no íntimo, procurando agradá-las para fazer jús melhor à pecúnia), o que os leva a certo esmero ou esfôrço artístico, sem dúvida, buscando cada um desempenhar bem — com vivacidade, destreza, perícia, certo brilho mesmo — o seu papel, quer como dansarino, nos requebros do baião, nas evoluções coreográficas, nos saracoteios das dansas, quer como ator pròpriamente, nos gestos, na mímica adequada às situações teatrais, ao lado das partes musical e literária, em que tantas vezes recorrem ao improviso.

Eis aqui outro ponto a que chamamos a atenção dos estudiosos do Folclore. Isso que focaliza Canal Feijóo, em seu estudo sôbre a "expresão popular dramática", ou a "expressão em ato" deve receber mais acurado exame, porventura, tanto como a "fonética do assunto", isto é, a sua letra e a sua música. "A expressão em ato" — observa o agudo ensaista argentino— constitui a miúde a forma mais segura e poderosa da linguagem do povo, acaso em necessária compreensão de suas pobrezas verbais e musicais. Em seu processo histórico o povo americano teve que resignar-se a ir abandonando certa própria expressão radical para encaminhar-se à possessão de outra. Não surpreende, pois, que em algumas etapas dêste trânsito nos sáiam ao encontro formas que já perderam seu sentido essencial e movimentos essenciais que não alcançaram a sublimação da forma. O lavral, o mesclado, o confuso, o involutivo, não é o menos abundante e típico da expressão popular americana". ("La expresión popular dramática" — Universidad Nacional de Tucuman — 1943 — pags. 7 e 8).

Os problemas da "expressão" e da "forma simbólica"... Quem duvidará não cheguem êles, ao fim de contas, a nos apontar os rumos essenciais para a compreensão definitiva e integral do Folclore como Ciência.

Representações dramáticas, espetáculos populares, como os que acabamos de

focalizar, e que vêm a ser composições definidas em suas formas atuais, levam-nos a pensar na síntese psicológica de que se originam, como um todo orgânico, as autênticas obras culturais, cujas "formas" nada mais representam do que a decantação objetiva dos atos psíquicos que profundamente as geraram. Os quais — verdade seja dita — em nosso caso, para ser compreendidos, integralmente, no sentido tantas vezes obscuro ou estranho da sua expressividade, exigiriam uma busca sistemática às raizes etnológicas.